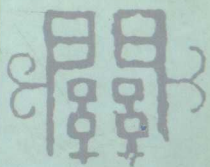
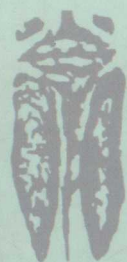


裴 斐
主 编

中国古代文学史

(上)

中央民族大学出版社



中国古代文学史

(上)

裴 斐 主编

编撰人员(按姓氏笔画):

刘俊田 刘善良 刘棣民 李佩伦
张菊玲 林 松 禹克坤 蓝 旭

中央民族大学出版社

前 言

世界各民族文学史多以描述本民族英雄业绩之史诗(叙事诗)发端，中国古代文学史则以抒情诗发端。究其缘故，盖与儒家文化有关。

须知每个民族现存最早的文学作品，在见于文字之前都经过一个相当长的口头流传阶段。古希腊荷马史诗，经过300年口头流传才写成文字（若由荷马之前的神话和英雄传说算起，时间就更长），又过了三四百年才最后编定。再如我国少数民族的许多史诗，都是经过数百上千年口头流传，然后才开始做文字记录和整理。至于抒情诗，其出现应在史诗之前，但因为缺乏故事情节，很难在口头长期流传；即便写成文字，在印刷术发明之前亦难长期保存。而我国的《诗经》，基本上是一部抒情诗集，2500年前一经编定就被完整地保存下来，流传至今，在世界文学史上实属绝无仅有。这不能不归功于孔子及后世儒家对它的高度重视。子曰“不学《诗》，无以言。”复云“人而不为《周南》《召南》，其犹正面墙而立也与。”你要不学《诗》就无话可说，以至寸步难行。后世儒家遂推尊之为“经”，视之为“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化”的教条。这种实用主义态度必然导致对文学作品的曲解自不待言，但这部产生于两三千年前的抒情诗集因此得以长期保存和流传，并从而对此后文学发展发生重大影响，却是个积极的结果。然则，为何我国古代文学史上基本上没有史诗？此亦与儒家文化有关。史诗主要反映古代人对自然界和自身历史的认识，限于当时的知识水平，这种认识要不是建立在神话基础上，也必然混杂神话的成份。而中国儒家从孔子开始就重人世而忌言神怪，这就使与神话有关的作品很难以其本来面目流

传。孔子的若干言论，以及司马迁在写完《五帝本纪》后所说的一段话，便透露出神话被历史化的消息。这样做不是没有道理，因为神话的产生原有一定史实作依据。但反过来又把神话历史化，结果必然是对神话本身的肢解与破坏。我们现在能见到的神话记载，范围广泛，均语焉不详，当初在口头流传时的盛况已无从得知。别的民族在神话基础上创作出了史诗和悲剧等文学作品，而我们除了关于三皇五帝等人的历史记载外，剩下的就只有散见于各书的神话残骸了。

用我们今天的观点看问题，可以说中国儒家出于坏的动机却办了件好事，出于好的动机又办了件坏事；好事坏事加在一起，便决定了中国文学史由抒情诗发端的独特传统。这个发端很重要，它不仅贯穿整部古代文学史，也影响其它文学体裁的产生和发展；同时中国文学观念迥别于西方，亦与抒情诗的传统密切相关。

和诗一样处于重要地位的还有散文，也具有悠久的历史。不过，在相当长一段时期内，这种文体总和某种功用分不开，例如先秦诸子散文、先秦两汉的历史散文，以及书、诰、奏、序、谏等等，都不是纯文学散文。可是其中有的文学性很强，例如《论语》、《孟子》、《庄子》以及《左传》、《战国策》、《史记》中的若干篇章，视为文学作品亦属上乘，绝不能将其排斥在文学史之外。唐代以后大量出现的以记叙和抒情为主，并不具有任何功用目的的散文，则更不必说。散文能以成为一种独立的体裁长期存在并不断发展，这也是中国文学史上一个独特现象。至于介乎诗与散文之间的赋和骈文，更是中国文学所特有。赋尚藻丽与铺张扬厉，骈文则进而追求句式整齐、对仗工稳及音律之和谐，均偏重形式美，而这种形式美又是由汉语汉字之特点决定。由于这两种体裁均重形式不重“言志”、“载道”，在历代评价中也就不能享有上述诗文那样的“正宗”地位。

相对而言，小说和戏曲出现较晚。但若和西方相比，小说的出现并不晚，无论从魏晋志怪或从唐传奇算起，都比西方早；接着便

是宋元话本、明人拟话本及明清章回小说，亦可谓源远流长，并且每个时代均各有特色，都有一批杰出的作家和作品。戏曲的正式出现在元代，比西方和印度戏剧的出现都晚得多，但从元杂剧及明清传奇戏曲中，也都能举出许多闻名遐迩的杰出作家和作品。需要指出的是，小说戏曲不仅出现较晚，而且长期处于受歧视的“邪宗”地位，这固然是由儒家正统观念决定，放到下边去说。这里还要指出的是，无论小说或戏曲作品，其中都有诗、词、曲的提挈与穿插；戏曲作品往往具有浓厚抒情色彩并采取虚拟表现手法，其所受诗歌影响尤为明显。

儒家主张“诗言志”、“文载道”，所谓志与道均有特定含义，即都是指放之四海皆准的圣人思想；言志、载道就是要宣传圣人思想，从而为政治教化服务。但文学作品毕竟要表达个人情感与欲望，代圣人立言者不是不懂，因此他们又主张“以道制欲”、“发乎情，止乎礼义”，个人情欲经过圣人思想的制与止，于是乎都变得“温柔敦厚”了。这便是儒家“诗教”，其实质在于：要把因人而异的情感欲望纳入圣人思想的统一模式。《礼记·中庸》：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。”中和即中庸，儒家诗教正是中庸思想在文艺观上的表现；其要害在“中节”，即符合圣人思想，否则就是淫、邪、乱。这种文艺观，在整个封建时代始终处于统治地位，但只要考查一下文学史就会发现它对文学发展并未起支配作用，或者说没有起积极作用。

孔子曰：“不得中行而与之，必也狂狷乎！狂者进取，狷者有所不为也。”（《论语·子路》）中行，中庸之行；其反面便是狂狷。中国古代作家，凡成绩卓著者都不是孔子理想中的中行之士，而是不得已只好与之交往的狂狷之徒。屈原高冠长佩怒斥群小，李白斗酒百篇笑傲王侯，此其狂矣；然屈曰“何离心之可同兮，吾将远逝以自疏”（《离骚》），李曰“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟留别》），此其狷矣。故班固谓屈为“狂狷景行之士”，

其言“皆非法度之正，经义所载”（《离骚序》）；李亦因此每受后世中行之士非难。然而，在不守中行的作家当中，却另有一个标准，用汤显祖的话来说，便是“宁为狂狷，毋为乡愿”（《合奇序》）。他们不特不以“狂”为诟，倒是每以“狂”许人或以自许，包括杜甫在内。班固指责司马迁“是非颇谬于圣人”，李贽则认为此“适足以彰迂之不朽而已！”问道：“不是非谬于圣人，何足以为迂乎？”（《藏书·司马迁传论》）由此不特见司马迁之狂，亦足见李贽之狂矣。屈原以降，历代著名作家几无不狂，非狂即狷，或亦狂亦狷，要之均非中行通达之士。

中行通达，势必阿曲求同，苟合取容，意味着“圆”；与之相反，狂狷意味着“方”。中国历代优秀作家，从屈原到龚自珍，都是“方”的，而不是“圆”的。屈原有云：“何方圆之能周兮，夫孰异道而相安？”整篇《离骚》，香草美人，上天下地，反复喻说，均无非说他是方的，不是圆的。其“不量凿而正枘”的固执，可以说开辟了一个传统。宋玉云：“圆凿而方枘兮，吾固知其齟齬而难入！”（《九辩》）贾谊过湘水作《吊屈原赋》，所谓“使骐驎可得系而羁兮，岂云异乎犬羊？”亦不合流俗，方圆不能周之意。司马迁言孔孟辈之不肯阿世，也说“持方枘欲内圆凿，其能入乎？”（《史记·孟子荀卿列传》）再如嵇康所谓“直木必不可以为轮”（《与山巨源绝交书》），阮籍之“能为青白眼”（《晋书》本传），陶渊明之“不汲汲于富贵”（《五柳先生传》），李白之“我独不得出”（《行路难》其二），杜甫之“嫉恶怀刚肠”（《壮游》），韩愈之“矫矫亢亢，恶圆喜方”（《送穷文》）……均无不表明一种不肯苟容于世的方的品格。而这种品格的保持是要付出极大代价的！因此欧阳修所说“穷而后工”（《梅圣俞诗集序》），竟成为后世文人一句口头禅，这值得深思。这里边有辩证法，是饱含血泪的辩证法，它贯穿整个中国古代文学史。中国古代文学与社会生活之深刻联系，亦在于此。

中国古代出现过那么多作家，但文学创作从来不是独立的职业。

文人唯一出路是从政，而创作上的成功又总是以从政失败为前提，例外很少。纵观历代优秀诗人，绝大多数在仕途上都是“穷”而非“达”：或遭流贬，或身陷囹圄，或沉沦下僚，或屡试不中，或退隐，或亦官亦隐，或死于非命；偶有飞黄腾达者，究其经历亦必有坎坷，其佳作总在这种时候。至于小说戏曲作家，更是普遍位卑家贫，其中许多人（包括大家）的身世至今搞不清楚。清代诗人沈德潜有云：“大抵遭放逐，处逆境，有足以激发其性情，使之怪伟特绝，纵欲自掩其芒角而不可得者也。”（《姜自芸太史诗序》）这话是针对韩愈和苏轼讲的，要用在别的许多作家身上不同样行么？穷而后工，就因为身处逆境才能激发性情，从而显示出与众不同的个性，而个性鲜明正是任何文学获得成功的基本前提。中国作家所以普遍是在仕途坎坷的逆境中才充分表现出自己的个性，就因为封建社会的政教对人的束缚特别严酷。但必须同时强调指出的是：中国古代作家之“怪伟特绝”，绝非现代西方所谓“野性”和“原始情欲冲动”之类，而主要是出于与众不同的社会人生感受，激于情不自己才表现出来，并且总是同整个社会的命运有关。且不提屈、李、杜等第一大诗人，就拿《牡丹亭》作者汤显祖来说，虽然屡以离经叛道自诩，可直到晚年仍发出出自肺腑之喟叹：“天下忘吾属易，吾属忘天下难！”（《答牛春字中丞》）这可说是中国古代作家的共同心声，惟其如此，他们的作品才既有鲜明个性又能引起社会以至后世的普遍共鸣。

上述狂狷精神、方的品格与穷而后工，均说明审美与功利追求之二律背反。这如果不是文学发展的普遍规律，至少是贯穿中国古代文学的规律，很值得注意并加以研究。那种以为儒家诗教——所谓中和之美——可以范围中国古代文学的观点，显然与实际不符。但这绝非否定或贬低儒家文化对文学发展的影响。从思想上说，中国作家所受影响——包括本民族和外来文化——范围很广，其中最为重要的无疑是儒、道两家，历代作家无不兼受两家影响，只不过因人而异各有侧重罢了。就积极方面而言，儒家以天下为己任的人生

价值观与道家尤其是庄子傲世独立的精神，相反相成，对于铸造中国古代作家品格均具有不可估量的影响，无论入世派出世派无不深受其沾溉。

既有千奇百怪的个性，又都和社会人生连得特别紧：这便是中国古代文学的优良传统。在中国很难找出个为艺术而艺术的作家。

但文学毕竟是一门艺术。

于是再说文学观念即文学批评方面的基本特征。

文学观念决定于文学实践。西方文学由史诗和戏剧发端，并始终以叙事文学为主，故其理论批评重模拟，重再现（直至现代主义出现才发生变化）。中国文学，因为是由抒情诗发端并始终以抒情文学为主流，故其理论批评亦以言志、缘情论为主，重表现（直至现代反映论出现才发生变化）。

笼统而言，“诗言志”与“诗缘情”皆重表现，析言之二者又有极大区别。须知先秦两汉并没有纯粹的诗论，论诗者要不是政治家便是经史家，诗学从属于经学。魏晋以降，随着经学衰落和作家创作的空前繁荣，这才出现诗家的诗论。政治家和经史家重视诗与政教的关系，主张“诗言志”，其基本特征是重统一轻个性，重功利轻审美；从孔子论《诗》到《荀子·乐论》、《礼记·乐记》、《毛诗·大序》以至汉儒之序《诗》注《诗》，莫不如此。言志论形成于先秦两汉，从此不再发展（后世“文载道”正是“诗言志”的翻版），它虽然始终处于正统地位但却是个封闭的体系。与之相反，缘情论乃是由不同时期、不同流派共同形成，并且始终处于变化发展之中的开放体系，其最显著特征便是着重文学自身审美规律的探讨。追根溯源，缘情论实由言志论旁逸斜出，先秦两汉在强调诗言志同时，事实上也已揭示了诗缘情的特征，如“人情所必不免”、“情动于中”、“发乎情”；但主张“止乎礼义”以符合“化下”、“刺上”的政教需要，这就否定了超出礼义和政教需要的感情存在的合理性。两汉以后属于诗家的诗论，则突破了言志论者的限定。曹丕《典论·论

文》提出“文以气为主”，其所谓气，“虽在父兄，不能以移子弟”，即因人而异的个性，肯定文学个性的合理性，也就否定了“志”对“情”的限定；该文复云“诗赋欲丽”，与扬雄“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”（《法言》）相比又是一大突破，即径直肯定文学自身的审美价值而无视礼义的制约。曹丕之后，陆机《文赋》明确提出“诗缘情而绮靡”的命题，并破天荒第一次对创作即感情表达的过程进行了系统的探讨。从此，如刘勰《文心雕龙》、皎然《诗式》、司空图《诗品》、严羽《沧浪诗话》以至明清各派各家之理论批评，虽然各有建树甚至互为水火，却都是把感情的表达视为创作的根本，对言志论所谓志或阳奉阴违，或加以回避，或公开表示怀疑，或赋予新的含义，均说明他们懂得诗人感情不可能都纳入圣人思想的统一模式，正如清人王石和所说：“理范于同，而情生于独；独之所生固未可强同也。”（《文情》）再者，也许更为重要的是，他们还认识到诗人所要表达的感情“难以言传”，即不能用概念来说清楚，他们研究的正是这种特殊的感情及其表达规律；也正是在这方面，缘情派论家对中国诗论以至世界文论做出了不可估量的重要贡献。

文学作为一门艺术其本质特征是审美，审美非概念所能表达；而文学又是一门语言的艺术，无论多么微妙的感情和感受都只能用语言即通过概念来表达。既难以言传又非用言传不可！如何解决这一矛盾，实为揭开文学审美奥秘的关键。中国缘情派论家受《庄子》及魏晋玄学启发，主张“意在言外”、“不落言筌”、“言有尽而意无穷”，提倡“文外曲致”、“弦外之音”、“味外之味”，鼓吹“但见情性，不睹文字”、“不著一字，尽得风流”……听来似乎很玄，只要联系实际就很好理解。比如《诗·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”王夫之之激赏曰：“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”（《姜斋诗话》卷上）是矣！可从字面上既不见“哀”，也不见“乐”，但见“杨柳依依”、“雨雪霏霏”。这就叫“意在言外”了，这就叫“不著一字，尽得风流”了。再如苏轼

转述司空图以味品诗之说：“梅止于酸，盐止于咸；饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。”（《书黄子思诗集后》）请将所用比喻还原，语言只能是概念的表达（“止于酸，止于咸”），诗固然离不开语言（“饮食不可无盐梅”），但诗之美却在语言所表达的概念之外（“其美常在咸酸之外”）。这就把“意在言外”的文学审美规律说透了。从陆机、刘勰的想象论，到严羽的以禅喻诗，再到明、清王夫之等人关于情景交融的意境论，都离不开“意在言外”这一大规律，都是对这一规律的研讨和具体化。

要之，抒情诗既是贯穿中国文学始终的主流，因此诗论虽不能全面涵盖却可代表中国人的文学观念。但真能代表中国诗论的不是以政教言诗的言志论，而是从创作实践出发言诗的缘情论。言志论属于经学，在意识形态领域处于统治地位，却并非古代诗论的主流。主流是缘情论，其范围之广，成就之大，观点之丰富，均远过前者，只有对它加以悉心研究和归纳，才能了解中国诗论的民族特色及其对世界文论的贡献。

以上从创作与理论批评两方面概述了中国古代文学的基本特征。这里还须指出的是，以汉文学为主的中国古代文学，历来都是在和其他民族相互影响下发展的。一方面它对国内各民族有着深刻影响并早已远播国外，同时其自身在发展中亦深受国内外各民族音乐、舞蹈以及宗教文化方面的影响，这在唐代尤为明显。唐代文学对周边邻国的影响自不必说，其本身同样受到外来影响。例如自东汉开始从印度传入的佛教文化，对唐代诗人思想、诗歌意境、语言、声律以及对唐传奇和说唱文学（变文）的影响就十分明显；再如词在唐代的产生，亦与以外来音乐为主的新音乐的盛行分不开。可以说，要没有各民族文化的交融，就没有唐代文学的全面发展和高度繁荣。但同时也必须看到，在整个封建时代，由于占统治地位的儒家意识形态具有相当顽强的稳定和保守性质，政治、经济和文化曾长期处于独立发展的封闭状态，这在宋代以后愈益明显。鸦片战争

爆发后，封闭状态被打破，西方文化亦随之大量涌入，由于自身变革需要和所受西方影响，文学创作从思想内容到艺术形式都发生了很大变化。进入二十世纪尤其是到了“五四”运动前后，这种变化更发展到一个新阶段，但那已不属于我们所讲的范围。

就完整的作品而言，中国文学史由《诗经》算起，迄今也有3 000年。神话传说则散见于各书而缺乏完整体系，其原因已如上述。

有文字记载并从有完整作品开始计算的文学史长达3 000年，在世界上诚属罕见；而3 000年来不断发展变化，每个时期均有大量各具特色的作家作品，承传因革从未中辍，这更是中国古代文学史独到之处。现将其分为八个时期，概述如下。

一、先秦（——前221）。中国的诗与文均肇端于此期。若将甲骨卜辞、铜器铭文、《周易》卦爻辞上所见歌谣断章以及散见各书的神话片段排除不计，仅就完整作品而言，则此期文学成就诗为《诗经》与“楚辞”，文为历史散文与诸子散文。《诗经》在先秦仅称《诗》或《诗三百》，至西汉被推尊为儒家经典，遂有《诗经》之称。这是历史上第一部以抒情诗为主的诗歌总集，原有311篇，现存305篇，其中风160篇，雅105篇，颂40篇；作品产生于西周初期至春秋中叶，产生地区主要属于黄河流域，少量属于江汉汝水一带。古时诗、乐、舞三位一体，风（又分十五国风）、雅（又分大、小雅）、颂（又分周、鲁、商颂），便是由音乐划分。大体而言，风属于诸侯各国之地方音乐，雅为周王朝统治地区之音乐，颂乃周王及诸侯国君宗庙祭祀之音乐。上述音乐区别，必然影响到诗歌内容。颂诗要为歌颂祖先功德而告诸神明者，其中有的涉及农事和人民生活状况，具有重要的文献价值。大雅大部与小雅少数篇章，和颂诗一样要为歌功颂德，有的作品却不无规谏之意，更大不同还在社会生活描写增多，作品篇幅亦随之加长，大雅中《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》等篇描写了自后稷立国至武王伐纣之全过程，具有叙

事史诗性质，值得特别注意。小雅和国风，从数量和成就上看都是《诗经》的主体，绝大多数属于抒情诗，而情诗与处于各种逆境的抒情及怨刺之作占了最大份量，成就也最高；其中部分属于民歌，另一部分则出自下层官吏和有文化的平民。再说“楚辞”，这是战国末期产生于楚国的诗歌，主要作者为屈原。现存《楚辞》一书，系汉代人编订，收入了一些当代作品；先秦作品 25 首为屈原作，2 首为宋玉作（其中《招魂》应为屈原作）。关于《楚辞》所载屈原作品之真伪虽然向有争议，但仅限于几首非代表作，并且疑似者也缺乏充分论据，可以肯定现存先秦“楚辞”绝大部分为屈原作品。其代表作《离骚》，是一首带自传性的政治抒情长诗，主要抒发“忠而被谤”之怨愤，诗中香草美人反复喻说，并将神话、历史及巫祝迷信与自我沟通，想象极为奇特，其所表达的则是诗人人格、人生理想及其与现实的冲突。后世将“风”“骚”并举，代表《诗经》与“楚辞”，视之为诗歌发展的两个源头，良有以也；现代人又视前者为现实主义发端，后者为浪漫主义发端，亦不无道理。《诗经》与“楚辞”在语言及风格上呈现出的差异，和彼此产生地域不同有关，简言之前者为中原文化的产物，后者则是中原文化与楚文化结合的产物。再要注意的是，《诗经》乃众多无名氏作者之合集，“楚辞”却主要是屈原的作品，诚如鲁迅所说：“其影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上”（《汉文学史纲》），原因就在众多作品显示出同一个人性，他是历史上出现的第一位知名诗人。

散文一词有双重含义，一是相对韵文（诗、词、曲等）而言，再是相对后来的骈文而言。先秦历史散文，已见于殷墟甲骨卜辞及《周易》卦爻辞，但都是些片段、零碎的记载。完整作品则有《尚书》、《春秋》及三《传》、《国语》、《战国策》。《汉书·艺文志》所说“君举必书……左史记言，右史记事；事为《春秋》，言为《尚书》。”可信。现存《尚书》58 篇（其中若干篇出于后人伪造或加工而成），记载了虞、夏、商、周统治者有关国家大事的各种言论，对

于研究上古史具有极为重要的文献价值，但读起来“佶屈聱牙”，也就很难当成文学作品来欣赏。现存《春秋》系鲁国史官记载，又经孔子修订的周王朝及各诸侯国之编年史，起自鲁隐公元年（前 722）迄于鲁哀公十四年（前 481），由于记事过于简略，亦无文学价值可言。三《传》即以《春秋》所载为纲而详叙其事，其中又以《春秋左氏传》（简称《左传》）最详，记事亦延长 13 年（至哀公二十七年）。前人有《左传》不传《春秋》之说，姑置之不论。可以肯定的是，这是第一部具有文学价值的历史著作。其所写列国间之政治、军事、外交斗争，故事错综复杂，情节丰富多彩，战争场面之生动与人物辞令之美尤为擅场，堪称古代叙事文学之祖。此书作者，司马迁与班固均说为左丘明，唐以后学者多有异议。《国语》分别记载周王朝及诸侯各国大事，起自周穆王（前 1000）迄于鲁悼公（前 440），属国别史，以记言为主，时间跨度超过《左传》，规模与成就却远不如，但个别篇章有独到处。司马迁认为此书亦左丘明作，按其与《左传》重复、抵牾之处，二书当非出于同一作者。《战国策》亦属国别史，时间上接春秋下至秦并六国，其文学成就或可与《左传》相伯仲，在人物性格描写和炼词炼句方面更有超过《左传》之处。至于诸子散文，那是春秋战国百家争鸣的产物，其中最具有文学价值的是《论语》、《孟子》、《庄子》、《荀子》、《韩非子》。《论语》20 篇，篇与篇之间既无联系亦很难从内容或时序上加以区别，一篇中往往三言两语阐明一个观点，接着便转入毫不相干的另一命题，而同范畴的命题又散见于各篇。如此杂乱无章，总共 12 700 字，竟能表达一个完整的思想体系，并充分显示出作为思想家、政治家、教育家和普通人的孔子的性格和智慧，同时还可从中看出若干孔门弟子的鲜明形象。今本《论语》系东汉郑玄最后编订，去孔子之死已六百多年，但上述写法即说明其所保存的乃是孔门弟子的原始记录，结集者和编订者纵有改易亦不大。当初孔门弟子不是为写书而写书，只是由于情不自己要把关于先师的记忆告诉别人或记下来，因此终

于写出的往往是孔子及其弟子言行中最重要、最精彩的片段。作为学术著作和作为文学作品来看，《论语》都堪称人类文化史上的一大奇迹。《孟子》现存7篇，也是由门弟子记录的以对话为主的先师言行，但比《论语》详尽、系统，风格也不相同。孟子“言必称尧舜”，主张行仁政而王天下，都是继承和发挥孔子，其所说“民为贵，社稷次之，君为轻”，更是给儒家仁学增添了份量。他讲起话来锋芒毕露，得理不让人，此与当时纵横游说之风有关。《论语》的语言风格是长话短说以少总多，《孟子》则是辩若悬河滔滔不绝。《庄子》现存33篇，又有内、外、杂篇之分，传统看法是内篇7篇为庄子自撰，外篇与杂篇为门徒或后学所撰，今代有人对此表示怀疑甚或提出相反看法。关于庄子哲学及其对后世文人之深远影响暂不置评，其著之文学成就则诚如鲁迅所说：“汪洋辟阖，仪态万方，晚周诸子之作，莫能先也。”（《汉文学史纲》）《荀子》现存32篇，《韩非子》现存55篇（其中有后人窜入者）。从思想上说，荀子是由儒家到法家的过渡人物，韩非则是法家集大成者。二家文章皆以论说为擅长，笔锋犀利，观点明确而不尚虚饰；《韩非子》论辩逻辑性之强，先秦论说文无出其右者。

如上所述，中国文学史一开始便呈现出十分辉煌的局面，其对后世的影响更不可忽略。《诗经》与“楚辞”开辟了抒情诗的两大传统，“风”“骚”被历代诗人和论家奉为不祧之祖，自不必说。须辨析的是，先秦散文均属应用文，为何将其视为文学发端？首先，这些作品除了其本身的应用即功利目的外，其中大部或一部分同时也有审美价值，有的具有很高的审美价值，此其一。再者，还要从传承角度来看待这些作品。比如，后世诗文有个重要特点便是用典（包括事典和语典）；先秦历史散文不仅为此提供了最初的、坚实的基础，也为后世小说戏曲提供了大量的题材来源。又如，诸子——尤其是儒道两家——散文所表达的人生理想和人格操守，对后世历代作家影响之大，怎么估量也不为过份。附带说一句：后世所谓

“文史哲不分家”，即由先秦散文肇端。

二、秦汉（前 221—196）。秦统治时间很短，文学乏善可述。两汉 400 年，总的说来是国家统一、政权巩固和经济取得重大发展的时代，文学成就却不如先秦。此与从汉武帝开始推行的罢黜百家、独尊儒术的政策有关；须知文学发展的前提不是思想统一，而是开放和个性的繁多。虽然，本期也有独自的成就，从承传角度看也是文学发展中的一个重要阶段。下边就从散文、辞赋、诗歌三方面加以概述。散文分政论散文与历史散文。政论散文著名作家有贾谊、晁错、邹阳、桓宽等。汉初的贾谊成就最大，论文后由刘向編集曰《新书》，共 58 篇；代表作《过秦》，对秦统一天下声威之盛及其后崩溃之速均极尽形容，将民心向背视为王朝兴亡关键，继承了先秦的民本思想，其铺张夸饰的文风亦与先秦游说之士相近。桓宽《盐铁论》以双方论辩形式发表政见，针砭时弊，亦自有特色。历史散文，主要指《史记》和《汉书》，前者开创了史书中的纪传体并且是中国第一部通史（从黄帝写到当代），后者则是第一部纪传体断代史，二著对后世史书均具有决定性影响。就文学成就而言，《史记》远在《汉书》之上，根本原因就在前者乃司马迁忍辱发愤完成的“一家之言”，后者则是班固于兰台奉旨修撰。班固认为司马迁之撰“是非颇谬于圣人”（《汉书·司马迁传赞》），这恰恰说明他自己的思想局限；同时又对其“不虚美，不隐恶”（同上）表示赞赏，这正是他自己难以做到的。《史记》本纪、世家、列传中的大量名篇佳制，在传记文学发展中有重要的承前启后的作用，同时也是后世诗文用事和小说、戏曲题材取之不竭的渊藪。《汉书》列传部分亦有若干文学性很强的佳篇。二著语言风格各有特色，对后世散文均有很大影响。再说赋，它在“楚辞”基础上发展起来，是两汉最流行的一种纯文学体裁。汉代人辞赋不分，既可将屈原作品称为赋，又将汉人赋作编入《楚辞》。实则汉赋与楚辞有别，简言之楚辞是一种句式参差的诗体，而汉赋只能视为时或用韵的散文。汉初贾谊赋作在侧重抒情方面还接

近屈原作品；枚乘《七发》则以铺叙渲染为能事，语句亦进一步散体化，标志着新体赋的成立。到司马相如《子虚》、《上林》，铺张特色更加发展，更加讲究俳偶，辞彩更为富丽，内容则以颂扬帝王之骄奢与声威为主，而“曲终奏雅”，似有规谏，不过是“劝百讽一”罢了。这种铺张扬厉而以颂美为主的大赋自此兴盛不衰，直到东汉后期才出现以抒情为主的小赋。两汉文人多有赋作，名家除上述三位还有扬雄、班固、张衡、蔡邕等。赋在汉代形成并达到极盛，此后虽不再是文学主要体裁却并未消失，相反历代作家——包括李白、杜甫这样的大家——每有赋作并曾从中受益，表明这一体裁自有其存在的理由与价值。两汉诗歌，主要为“乐府”和作者不详的文人诗。“乐府”原为汉初设置之音乐机关，其任务之一便是采集民间诗歌，今所谓汉乐府即指这类作品。现存两汉“乐府”共三四十首，要皆“感于哀乐，缘事而发”（《汉书·艺文志》），和《诗经》中同类作品相比，一个显著变化便是感情色彩趋于沉重，诉说疾痛者多，情调欢快者殊少。《诗经》以四言为主，汉“乐府”则或为杂言或为五言齐句，这也是个重要变化。作者不详的文人抒情诗，最重要的是《古诗十九首》，再就是伪托为苏武、李陵所作的“苏李诗”，皆五言齐句，多有相思、离别及人生苦短之叹，大抵都是东汉晚期作品，对随后大量出现的文人抒情诗有直接影响。同时或更晚产生的《孔雀东南飞》，则是古代文学史上罕见的叙事名篇。两汉文学成就虽不如先秦，但同样是文学发展史上一个不可或缺的重要环节，赋与五言诗的出现的意义尤显。

三、魏晋南北朝（196—589）。文学史上的这一时期，习惯是由汉末建安算起，共计将近400年，时间跨度与上期差不多，社会状况却相去悬远。总的说来，这是一个国家分裂、社会动荡、政治恐怖（许多作家死于非命）、战事频仍和充满痛苦的时代；同时也是文人思想活跃、诗人辈出和“文学自觉”的时代。所谓自觉，即认识到文学有其自身之价值，不必依附于政教功用；这自然是对正统言

志论的大突破，从理论和实践上看皆如此。其所以如此，一是儒家经学衰微和文人普遍受到一次道家文化洗礼（玄学本质上属于道家学说），再是社会动荡，两方面均有利于作家个性与审美意识的觉醒。汉魏之际，诗歌中出现一个最常见的抒情主题：人生苦短——及时行乐，此正说明个体生命价值之被确认，一旦形诸歌咏便成为一种审美观照；而这种观照又是因人而异的，“虽在父兄不能以移子弟”，同样主题曹操与曹植的歌咏就大不相同。个性化与审美，正是文学自身价值之所在，这时得到普遍承认和重视，因而造成文学空前繁荣与蓬勃发展的局面。诗的发展最为迅猛。中国有诗自《诗经》始，有诗人自屈原始；有众多诗人形成的诗坛、流派和潮流，代代承传从无间断，则始于此期。建安诗歌，向以慷慨悲凉之“风骨”著称，实则语言风格之“绮丽”亦为当时除曹操之外的普遍倾向，并且是人们的自觉追求。曹丕主张“诗赋欲丽”（《典论·论文》），又说“感心动耳，绮丽难忘”（《善哉行》）；刘桢“气过其文，雕饰恨少”（钟嵘《诗品》评语），却也说过“投翰长叹息，绮丽不可忘”（《公燕诗》）这样的话，其重雕饰虽不如王粲，辞藻华丽之作亦复不少；钟嵘对曹植评价最高，譬之为“人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤”，盖以其“骨气奇高，词彩华茂”故也；而曹操气骨之劲健居诸家之冠，惟殊乏词彩，钟嵘但称其“古直”、“悲凉”却置之于下品。要之，建安诗既尚“风骨”（曹丕谓之“气”）又尚“绮丽”，二者对其后文人诗及文学观念均有莫大影响，不过是因时因人各有侧重，并且是不断发展变化罢了。如果说正始时期阮籍、嵇康承传了建安之“风骨”，西晋张华、潘岳、陆机等人则承传了建安之“绮丽”，而左思《咏史》又是对阮籍《咏怀》之承传；当然承传中必有变化，都表现出各自的时代与个性特色。晋室东渡以后，由于社会、文化、地域等诸多方面的原因，诗风又发生很大变化，涌现出许多既继承传统又开风气之先的诗人和流派，其中陶渊明、谢灵运、鲍照以及齐梁新体诗、梁陈宫体诗最为重要，对后来唐诗的发端与发展均有直